DER STURM

MONATSSCHRIFT / HERAUSGEBER: HERWARTH WALDEN

Sinn und Sinne.

Das Berliner Tageblatt lässt seine alten Herren weiter gegen Kunst schreiben. Durch ihre Tätigkeit sind im Ausland unsinnige Vorstellungen vom Wesen und Wirken der Kunst in Deutschland verbreitet. Man glaubt dort, dass Goethe und Schiller noch immer jedes Jahr frisch und munter ihre Dramen schreiben und sie Herrn Professor Reinhardt zur Aufführung überlassen. Man glaubt dort, dass Rembrandt und Tizian jedes Jahr zehn Gross neue Bilder für die verschiedenen Ausstellungsgelegenheiten senden. Man glaubt dort, dass die Herren Hauptmann, Sudermann und Fulda das deutsche Geistesleben darstellen. Man sollte es dort wenigstens glauben, wenn das Ausland sich auf das Berliner Tageblatt verlassen würde wie die Berliner. Die Abonnenten haben es gut. Sie erfahren von Herrn Alfred Kerr persönlich, dass er zum vierten Male nach Spanien reist. Ein Jahr vorher hat er klugerweise nicht den Berlinern, wohl aber den Amerikanern einzureden versucht, dass er den Expressionismus erfunden hat. So sieht der Expressionismus des Herrn Kerr aus: „Ja, ich bin in Spanien. Zum vierten Male in diesem Sein . . . . Nach Bern und Genf und Verney und Provence Narbonne. Endlich. — Und wenn jemand etwa, Gott behüte, kein Dichter ist, was er jedoch zu sein hat: so könnt' er es hier werden.“ Ecco, der Expressionismus. Das ist der Theaterkritiker des Berliner Tageblatts. Die Abonnenten bekommen von ihrem Kunstkritiker Herrn Fritz Stahl einen Aphorismus: „Bei allen langen Sätzen mit langen Worten besteht die Wahrscheinlichkeit, dass sie Quatsch sind.“ Hierauf schreibt derselbe Herr Stahl: „Diese Wahrheit ist wie alle Wahrheiten unbeliebt, weil dann die Kunst wieder so schwer wird, wie sie immer war, während sie kinderleicht ist, wenn als Ersatz für Gabe und Können Absichten, grossartige Redensarten und bequeme Rezepte zugelassen werden, wie das in der letzten Zeit der Fall war.“ Hier besteht kaum noch die Wahrscheinlichkeit, dass dieser Satz Quatsch sein könnte. Er ist es. Und das alles, weil Herr Fritz Stahl es nunmehr für richtig hält, Kokoschka im Salon Cassirer zu entdecken. „Kokoschka ist klüger, als die Lober, die ihn seit zehn Jahren als Meister austrompeten. Dazu gehört nicht viel.“ Viel mehr gehört dazu, ihn nach zehn Jahren als Meister auszutrompeten. Wenn Herr Stahl seine Bildung über bildende Kunst nur aus den Witzblättern bezieht, muss er natürlich im Jahre 1923 diesen Satz schreiben: „Dies ist die erste Ausstellung seit langer Zeit, in der man etwas sieht, was an Entwicklung denken lässt.“ Herr Stahl hätte allerdings auch nicht mehr gesehen, wenn er die entscheidenden Ausstellungen des Sturm pflichtgemäss besucht hätte. Denn eine Entwicklung kann man überhaupt nicht sehen und am wenigsten in der Kunst. Die Entwicklung, Herr Stahl, zeigt sich nur im Börsenteil des Berliner Tageblatts. Die Entwicklung kann höchstens bei der Art Kunstkritiker festgestellt werden, die kurzsichtig wie Herr Stahl sind: sie hören nämlich allmählich die Trompeten blasen, wenn sie auch die Musik dann sehen. Jedenfalls hätte Herr Fritz Stahl das Bild von Forel schon vor elf Jahren im Sturm sehen können, wenn er damals die Absicht gehabt hätte, klüger zu sein, als die Lober. Heute schreibt nämlich Herr Stahl über dieses Bild: „Solche Porträts unserer geistigen und künstlerischen Grössen sind ein wertvolleres Geschenk an die Nachwelt . . .“ Vor elf Jahren hat Herr Stahl dieselben Bilder von Kokoschka seinen Lesern verschwiegen oder sie beschimpft. Hingegen beschwert sich der dritte Mann, Herr Fritz Engel vom Berliner Tageblatt darüber, dass

das Moskauer Kammertheater nicht natürlich spielt. Auch er kennt die Entwicklung, nämlich, „dass die Entwicklung der wahrhaft dramatischen Kunst andere Wege suchen muss". Herr Engel hat sich unentwirrbar in sein persönliches Kunstknäuel verwickelt, trotzdem bewundert er „eine flügelweite optische Phantasie". Die wird Herr Stahl nun wieder für unnatürlich halten. Und Herr Engel ist wenigstens klüger als der blinde Seher des Tageblatts, indem er mit einem gewissen Grad von Bonhomie gegen sich selbst äussert: „Man tut nicht schlecht daran, diese Dinge nur abwartend — beschreibend zu begleiten."

*

Man tut besser daran, die Trompeten blasen zu lassen. Nach den Bühnen-Versuchen von William Wauer und Lothar Schreyer ist das Moskauer Kammertheater das einzige Theater Europas. Wenn deutsche Geldleute und Berliner Kritiker nicht so blind wären, hätte durch diese deutschen Künstler Berlin das gehabt, was Moskau jetzt vorbildlich in Berlin gezeigt hat. Der Name dieses Künstlers aus Russland ist Tairoff. Er bildet mit absoluten optischen und akustischen Mitteln das organische Schauspiel. Er kümmert sich weder um Literatur noch um Psychologie, die als Erfahrungsfeststellungen nichts mit Kunst zu tun haben. Er überlässt die beliebten seelischen Ausdeutungen dem Beschauer, wie es die Natur in ihrem unbegreiflichen Mangel an Interesse für literar-psychologische Wichtigkeiten gleichfalls zu tun pflegt. Planeten interessieren sich nun einmal nicht für Gesellschaftsunordnung und Weltsauwirtschaft. Künstler wie Alice Koonen, Nikolai Zeretelli und Wladimir Sokoloff sind nicht zum Zweck der Stimmung oder Verstimmung menschlicher Lebewesen vorhanden. Es hat auch keinen Zweck, beschreibend zu begleiten. Zweck hat es, die Trompeten zu blasen. Posaunen und die Tuben. Damit die Lesenden zu schreiben aufhören und die Schreibenden zu lesen. Damit sie aufhören. Hören. Und sehen. Hier ist das Spiel durch die Sinne zum Sinnen. Die Kultur ist für die Sinnlichkeit. Worunter sie einen Schlafzimmerschmarren von Herrn Schnitzler versteht. Ohne Dessous einer Weltfirma. Unter solcher Sinnlichkeit firmiert in dieser grossartigen Kultur die Welt. Eine Kultur, gemacht von Leuten, die Dessus für Dessous halten und denen Dessous das Leben der Sinne ist. Sie schreiben, statt zu sehen und sie lesen, statt zu hören. Und vor Sehen und Hören vergeht ihnen Sehen und Hören. Das ist ihnen zu empfindlich für ihre kultivierten Sinne. Sie sind empfindsam geworden. Die Farbe stört ihr Auge und der Ton ihr Ohr. Sie denken. Sie denken sich sogar die Kunst. Sie brauchen sie also garnicht. Sie brauchen also auch die Sinne nicht. Und trotzdem begehren die Sinne auf. In jedem Lebewesen. Sie zwingen sich über alles Denken fort. Sie zwingen sich durch alles Handeln und Lassen. Und nur, wenn die Sinne einer zwingt, der sich durch sie zwingen lässt, entsteht durch ihn ein Kunstwerk.

*

Alfred Mombert: „Wanderer, der du dies liesest bei der Nachtlampe, das wirst du nie begreifen." Wanderer auf der Erde: Müsst ihr bei der Nachtlampe lesen, müsst ihr lesen. Seht und hört spielen. Spielt. Und wenn ihr etwas lernen wollt, lernt spielen. Spielend leicht ist Kunst.

Herwarth Walden

Røg

Harald Landt Momberg

Matoaka

Rårød gyldnes blomstringstid
Powhatans datter
guldbund dufter blidt resedablod
klippeblæst måne
solsort blåner øjenbrynssilke
sølv gråner greltænkt inskription
Attanoughkomouck

Guarany

Negerkysblodbitter svælgsug
beblomstrer sølvbladede aurikeløjne
bly blå styrtes i solraseriets blindfavn
mødug læsker sig tungende
sød saft triumferende
Wagangana du syngende død
Nyamvési nyássa usikumuli
masúriga sángu don bábu dumkí
son sáni sansaninku
du
blinker død i morgenvåde tiu-liu-liu-lej!

Fru Fru
Hras hras hras hras
mangemulimaja mu mu
brummende
summende
hraslende
hvirvlende
ooooh!
natcafé

Lord Nelson
Lavendel besover libella
skak tilbage
fremad libella
og himlen er blå
farvel du henblomstrede
tavse
muromduogmigbekransede
guldsynkende
tinbladvingede rosa libella

Contrabando
Vammel sveskesaft Cecilie
rød du
brun jeg
skoledagene avbrister frem
hjem
bort
hen
og en trille på en gyngestang
Cecilie Cecilie
vort hjem er på det grønne hav

Sao Leopoldo
Portugisisk forår rødmer flammende
paradisiske bjælker grønnes paraply
sommerheraldisk vår
rød
grøn
væd dine læber med floden
varmens spanske peberdråber
solen svømmer over majsmarkerne
med kviksølvdryppende hud og hår

Aus der Welt: „MERZ“

Kurt Schwitters und Franz Rolan

Fortsetzung

Schwitters: (zu der bebrillten Stimme sich wendend:) Sie sehen: (ruft:) Aus Herrenhüte werden die modernsten Damenhüte gepresst!

Das Publikum: (die bebrillte Stimme, schreiend und lebhaft gegen das übrige Publikum gestikulierend:) Aber nein doch! Lassen Sie mich doch zu Worte kommen! — (allgemeiner Zuruf:) Damenhut!! — (die bebrillte Stimme:) Das ist doch Unsinn! — (die behäbige Stimme:) Ich denke, Unsinn wirkt kunstfördernd! — (Gelächter. Die Fistelstimme in höchstem Entzücken quietschend:) Hähähä — ä — hä! — (der Aufgeregte, mit Stentorstimme:) Jetzt komme ich ran! — (er arbeitet sich nach vorn, sich an Schwitters wendend:) Gestatten Sie: mein Name ist Meyer . . —

Schwitters: (höflich:) Ich gestatte es. —

Das Publikum: (Gelächter.) — (der Aufgeregte:) Ich verbitte mir Witze! — Was Sie von der dramatischen Verwendung von allem möglichen Material wie Raum, Licht, beliebigen Gegenständen usw. gesagt haben, mag seine Richtigkeit haben. Ob ein Kunstwerk dabei herauskommt, hängt vom Können des Leiters — also meinetwegen sagen wir schon Merzers — ab. Aber wie (mit erhobener Stimme:) denken Sie sich dann die Tätigkeit der Schauspieler dabei, wenn ihn kein vorgeschriebener Text bindet, und jeder, wie Sie sagen, schöpferisch tun kann, was er will. (erregt:) Das wird ja die reinste Judenschule, ein tolles Durcheinander von Improvisationen, aus dem nie und nimmer ein Kunstwerk entstehen kann! —

Schwitters: Sie vergessen den Merzer, der für das Kunstwerk verantwortlich ist. Es ist möglich, fast wahr-

scheinlich, dass im Zusammenwirken an sich frei schaffender Künstler und Materialien Tatsachen geschaffen werden, die die Logik des Kunstwerkes stören. In diesem Falle muss der Merzer durch schöpferisches Eingreifen die Logik des Kunstwerkes wiederherstellen, genau in demselben Sinne, wie ein Maler eine an sich die Harmonie seines Bildes störende Farbe verwenden kann zur Erreichung eines bestimmten Zweckes, indem er das Bild danach stimmt.

Das Publikum: (der Aufgeregte:) Da haben wirs ja! Es entsteht also ein dauerndes Improvisieren! Erst schaffen einige Materialien, vom Dichter, Maler oder Bildhauer geliefert, eine Situation. Dann wird ein Schauspieler oder mehrere zugleich hineingesetzt, und jeder improvisiert lustig darauf los, frei nach seinem pp. Schöpferwillen. Neue Materialien treten dazu je nach der Laune der übrigen Künstler. Endlich, wenn das Tohuwabohu nicht mehr zum Aushalten ist, kommt der Merzer und versucht durch neue Improvisationen der verfahrenen Karre aus dem Dreck zu helfen. Und so soll ein Kunstwerk entstehen? — Niemals!! — (triumphierend zum Publikum:) Niemals! —

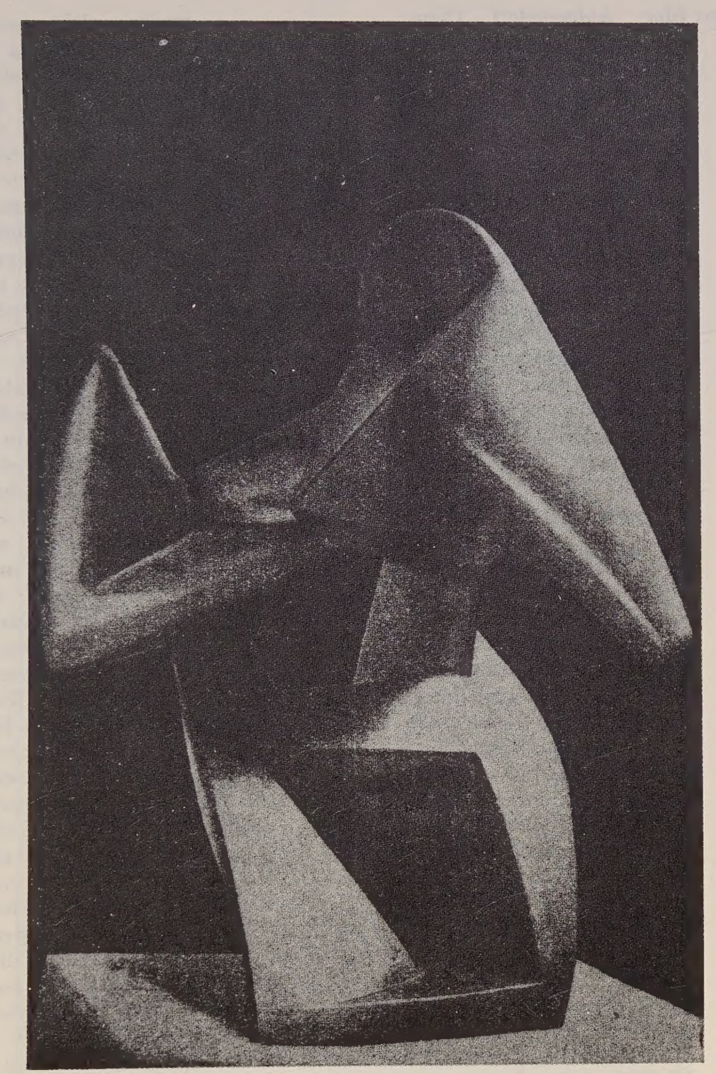
Schwitters: Sie haben Recht! —

Das Publikum: (der Aufgeregte, verblüfft:) Wieso? —

Schwitters: Weil Sie Recht behalten wollen. Sie kommen mit einer vorgefassten Meinung und wollen keine andere gelten lassen. Auf den Willen aber kommt es an. Zum Erfassen einer neuen Idee gehört liebevolles Eingehen, um auf den Kern zu kommen. Sie beweisen, dass die Haselnuss unverdaulich ist, indem Sie sie vor den Augen des Publikums mit der Schale verschlingen. Aber Ihr Beweis gilt nur für Sie, nicht für die Haselnuss, die nicht an sich, sondern für Sie unverdaulich ist.

Das Publikum: (vereinzelte Zustimmung. Die behäbige Stimme:) Sehr gut. — Keine Überstürzung. — (die bebrillte Stimme:) Ich dächte — — (die Fistelstimme:) Damenhut! — (Gelächter.) (der Aufgeregte zwingt sich zur Ruhe, um seinen Platz nicht zu verlieren:) Ich lasse mich gern belehren, aber Sie haben mir ja selbst recht gegeben! —

Schwitters: Weil jedes Kunstwerk letzten Endes seinen Wert glücklicher Improvisation verdankt. Es lässt sich eben nicht rein rechnerisch vorher erklügeln, selbst wenn ein noch so genauer Plan vorliegt, und die Überwindung ständig neuer, unvorhergesehener Schwierigkeiten erfolgt tatsächlich durch immer neue Improvisationen, die dem Kunstwerk die Frische und Ursprünglichkeit erhalten. Jede künstlerische Intuition oder Inspiration gelangt über Improvisationen zur Darstellung in einem Kunstwerk. Allerdings sind die Improvisationen eines Künstlers anderer Art als die eines Varietéhumoristen, denn sie dienen nicht Augenblickseffekten, sondern dem künstlerischen Schöpferwillen.



Alexander Archipenko: „Boxe" / 1913

Das Publikum: (der Aufgeregte:) Dann komme ich zu meiner ersten Frage zurück: Wie denken Sie sich die Tätigkeit des Schauspielers auf Ihrer Merzbühne? —

Schwitters: Die Tätigkeit des Schauspielers auf der Merzbühne ist eine durchaus andere als auf der bisherigen Bühne. Bisher war seine Hauptaufgabe das Hersagen des Dichtertextes, ohne den die Handlung einfach nicht weiterschreiten konnte. Das eigentlichste Gebiet des Schauspielers, die Kunst der Darstellung selber, war nebensächliche Begleiterscheinung geworden, die, wenn der Schauspieler sie in den Vordergrund zu drängen suchte, ihm den Vorwurf der Mätzchenmacherei eintrug. Bei der Merzbühne liegt der Fall umgekehrt: Die Darstellung ist die alleinige Hauptsache und der Darsteller bedient sich des Wortes nur, wenn es sich ihm aus eigenem künstlerischem Impulse auf die Lippen drängt. Seine Darstellung bedeutet also wirklich „Handlung", nicht Geschwätz. Jeder Darsteller findet auf der Merzbühne eine aus bestimmten Faktoren zusammengesetzte Situation vor und muss so sensibel sein, dass er durch das Zwingende der Situation aus sich selbst heraus die nötigen Beziehungen schafft. Die Entscheidung des Schauspielers auf der Merzbühne ist eine aktive Tätigkeit, nicht Illustration eines Dichterwortes. Eine liebende Mutter der früheren Bühne sprach ergreifende Dichterworte, um ihre Liebe zu zeigen, während das Kind, dem sie galten, entweder nicht erscheinen durfte oder als nebensächliche Illustration herumstand, meist grässlich störend, weil es die Aufmerksamkeit ablenkte vom Dichterwort. Der liebenden Mutter des Merzbühnenwerkes stehen keine Dichterworte zur Verfügung, sie muss in ganz anderem Sinne „Darstellerin" sein, indem sie diese Liebe aktiv und schöpferisch beweist mit jedem Herzschlag und mit jeder Gebärde. Das früher nebensächliche oder störende Kind wird ihr zur Hauptsache. Das herzliche, fröhliche und unbefangene Einvernehmen, wie es zwischen Mutter und Kind herrschen muss, auf der Bühne zur Darstellung bringen zu können, ist die Vorbedingung ihrer Kunst, und jedes ihrer Worte hat dieser künstlerischen Absicht zu entsprechen. Mit solchen Mitteln arbeiten und zugleich die Handlung künstlerisch vorwärts treiben, bedeutet allerdings ein ganz anderes Künstlertum, als die Starmatzengelehrigkeit der meisten unserer heutigen Theaterschülerinnen sich träumen lässt. Die Rhetorik, bisher das wichtigste Fach des Schauspielers, wird zu einem nebensächlichen Mittel der Darstellungskunst, die nunmehr unmittelbar a u f d i e P s y c h e g e s t e l l t w i r d. Es ist ganz klar, dass eine Menge von Schauspielern, die nur auf Rhetorik eingestellt sind, für die Merzbühne völlig ungeeignet sein werden, während andere durch die Befreiung vom Dichterwort neue schöpferische Kräfte ent-



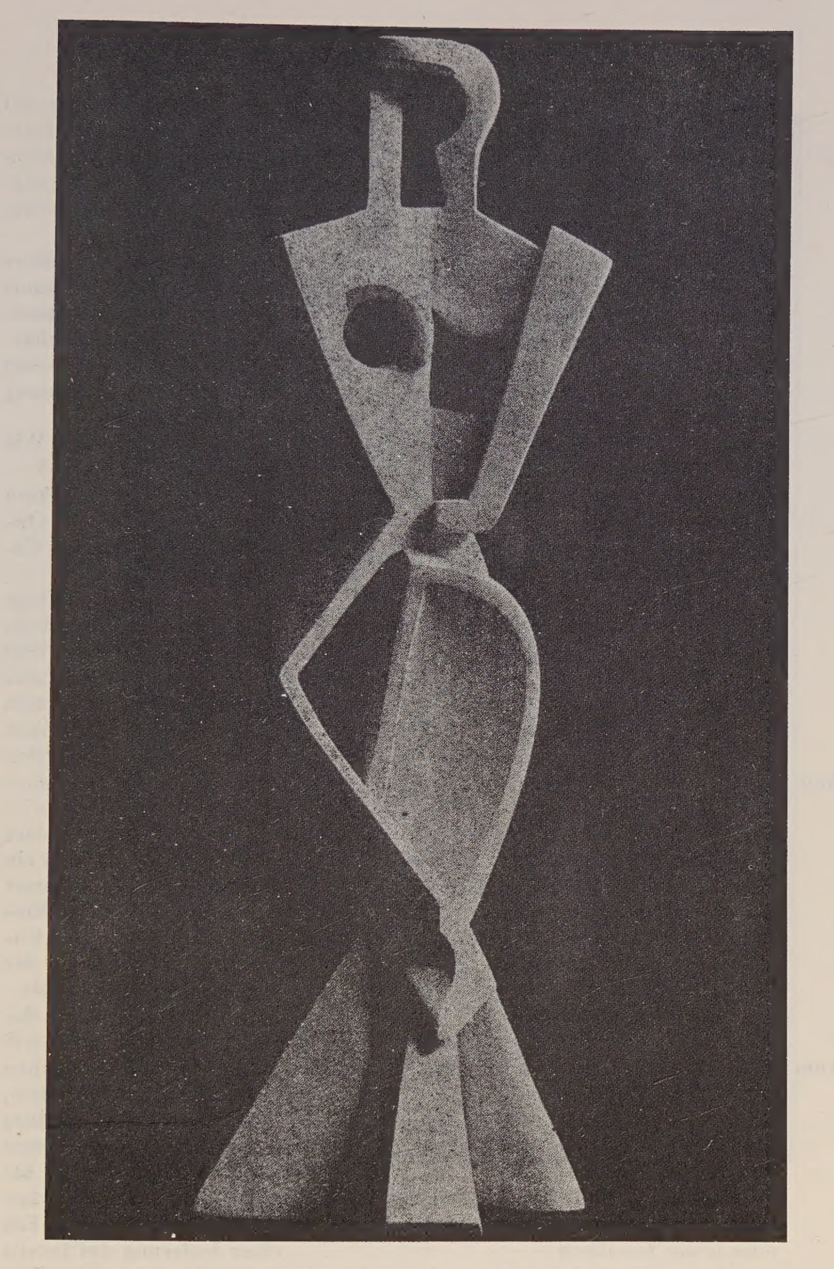
Alexander Archipenko: Sitzende Frau / 1915

fallen können. Der Dichter aber hat seinerseits völlig neue Möglichkeiten im Zusammenarbeiten mit diesen Schauspielkräften. Das Wesentliche des Merzbühnengedankens ist eben, dass jeder einzelne Faktor innerhalb seines Gebietes schöpferisch selbständig bleibt und in absoluter Gleichberechtigung jeden anderen Faktor zu seinen Zwecken mitverwerten kann. Das Kunstwerk entsteht durch Abwerten der einzelnen Faktoren gegeneinander. Dazu ist ein sorgfältiges Studium der einzelnen Faktoren untereinander erforderlich, denn keiner darf die ihm künstlerisch gezogenen Grenzen überschreiten: der Maler bleibt selbstschöpferisch in seinem Fach und hat nicht mehr als besserer Dekorateur nur die Regiebemerkungen des Dichters auszuführen, sondern hat das Bühnenbild frei aus seinem Empfinden heraus zu gestalten, dafür aber hat er auch die Freiheit der übrigen Faktoren zu respektieren, die er als vorhandenes Material für seine Bildwirkung zu verwenden hat. In unablässigem gegenseitigem Studium erstarken die schöpferischen Kräfte und im wechselseitigen Ausprobieren entstehen neue Möglichkeiten, deren sich der Einzelne vorher nicht bewusst werden konnte, weil er die Fähigkeiten der Schwesterkunst nicht übersehen konnte.

Das Publikum: (der Aufgeregte:) Sie brauchen also Proben? — Das ändert allerdings die Sache! —

Schwitters: Das Merzbühnenwerk braucht mehr Proben als jedes andere Bühnenwerk, weil es nicht am Schreibtisch sondern auf der Bühne selbst entsteht. In jedem Moment kann die künstlerisch stärkere Kraft irgend eines Faktors den Grundplan des Ganzen beeinflussen und verändern nach seinem Willen und Können. Ein Schauspieler kann über den Dichter hinauswachsen und aus einer von diesem vielleicht beabsichtigten Burleske eine Tragödie machen, aber nur durch die Kraft seiner Darstellungskunst, und der Dichter muss dieses Können, das sich ihm ungeahnt bietet, als Faktor weiter in Rechnung setzen. Der Dichter arbeitet nicht mehr auf Papier mit toten Figuren, denen nur seine eigene Einbildungskraft Leben gibt, sondern er schafft aus dem wirklichen Leben selber, und seine Vorstellungen bekommen alsbald ihr eigenes Leben und schaffen mit an seinem Werke. Darum ist auch für ihn die gewissenhafte Auswahl geeigneter Kräfte die unerlässliche Vorbedingung. Er kann nicht mehr bloss sagen: „Jago“, sondern er braucht den Darsteller, der Jago zu sein versteht, nicht mit des Dichters Worten, sondern aus sich selbst heraus. Findet er keinen passenden Darsteller, so kann er keinen Othello auf der Merzbühne spielen, wohl aber etwas anderes, das aus dem vorhandenen Material künstlerisch hervorwachsen kann.

Das Publikum: (der Aufgeregte, nachdenklich geworden:) Mit gutem Willen könnte man ahnen, was Sie möchten, aber (kopfschüttelnd) ein einiger-



Alexander Archipenko: Frauenfigur

massen klares Bild gibt es noch lange nicht.

Schwitters: Das Merzbühnenwerk kann nur erlebt werden, es lässt sich weder schreiben noch beschreiben, so wenig als man einem Wesen, das nie ein Bild gesehen hat, klar machen kann, was ein Bild ist. Was ich hier gebe, ist lediglich eine Anregung. Die Möglichkeiten des Merzbühnenwerkes sind unbegrenzt. Die Möglichkeiten des alten Dichtwerkes sind unendlich, die des Merzgesamtkunstwerkes unendlich hoch unendlich. Wenn Neues wachsen soll, so ist nur nötig, dass der Keim entwicklungsfähig ist. Es ist Unsinn, die Eiche aus der Eichel schildern zu wollen. Man lasse sie wachsen. Wo ist die Experimentierbühne?

Das Publikum: (die behäbige Stimme:) Ach bitte! — Ich sehe ein anderes Bedenken! — Nehmen wir ruhig einmal an, Sie hätten ein durch sorgfältige Proben gereiftes, in sich geschlossenes Merzbühnenwerk. Dann wird ihm als neuer Faktor bei der Aufführung das Publikum angeschlossen.

Schwitters: Richtig. —

Das Publikum: (die behäbige Stimme:) Da liegt aber die Schwierigkeit! — Sie haben selbst das Publikum als Faktor des Merzbühnenwerkes anerkannt. Also wird es sich auch an der Handlung aktiv oder passiv beteiligen — —

Schwitters: Zwischen aktiv und passiv ist kein Unterschied, da auch eine passive Haltung als aktiver Faktor zu berücksichtigen ist.

Das Publikum: (die behäbige Stimme:) Meinetwegen. Aber diese Mitwirkung des Publikums wirft ja Ihr ganzes Kunstwerk über den Haufen und es entsteht im besten Falle doch nur eine Improvisation im Sinne eines Varietéhumoristen, die Sie vorhin verwarfen! —

Schwitters: Die aktive wie die passive Mitwirkung des Publikums muss, damit sie als Kunstfaktor beim Ganzen mitarbeiten kann, bei den Proben bereits mit in Rechnung gesetzt werden.

Das Publikum: (die behäbige Stimme:) Wie soll das möglich sein? — Oder soll das Publikum etwa auch die Proben mitmachen? — (grosses Gelächter.)

Schwitters: Sie sehen, Ihre letzte Frage beantwortet das Publikum selber. Tatsächlich liegt der Wert des Publikums als Kunstfaktor darin, dass es unbefangen und ohne Kenntnis der Vorarbeiten an das Kunstwerk herantritt und es auf sich einwirken lässt. Je unbefangener und voraussetzungsloser ein Publikum ist, um so besser kann es sich dem Eindruck hingeben. Das Unglück jedes Stiles in der Kunst ist, dass das Publikum sich allmählich in ihn hineinsieht und dann wie ein Gaul mit Scheuklappen herumläuft und vor allem, was ausserhalb dieses Stiles liegt, zurückschreckt. Dieses Unglück lässt sich bei bleibenden Kunstwerken tragen, da die Möglichkeit einer Änderung des Urteils vorhanden ist, nicht aber beim Merzbühnenwerk, das erlebt werden muss. Auf den Beifall des Publikums kommt es aber letzten Endes bei jedem Kunstwerk an. Also muss der Merzer die Möglichkeit haben, eine ablehnende



Alexander Archipenko: Gehende Frau / 1918

Haltung des Publikums in Rechnung zu setzen und umzuwerten in einen aktiven Faktor seines Kunstwerkes, wie der Maler Schatten braucht zur Hebung seiner Lichtwirkung.

Das Publikum: (die behäbige Stimme:) Aber wie? —

Fortsetzung folgt

Gedichte

Franz Richard Behrens

Ich möchte nach Australien

Transkontinent durch Mullabor
Bröcklig krauses schwärzlich Karmingrün
Zwölf Meilen Nordterritorium Bundesbank
Lichtweisslich lilabeizend stiller Tau
Winkelspitze von Viktoria Neu Süd Wales Queensland
Sprenkelbausche ackerkrume rauhe Ranke
Arnhams heissester Zuckerdistrikt
Grellerstarrter Krustenfrüchte Blutzerbeissen
Raffinerie von Geraldton im Johnston Tal
Glänzige Sonne gibt keinen Schein
Coirnen soviel Samen Säumchenflecke
Saubergrauer silberschauer leiser Wildwind



Ich lerne nie um

Den Kerrs und Hardens
Richten Richten
Anteil Anteil
Einrichten Anteilnahme
Anteilnahme Einrichten
Stellen Stellen
Teilnahme Teilnahme
Einstellen aufmerksame Anteilnahme
Aufmerksame Anteilnahme Einstellen
Aufmerksamkeit Aufmerksamkeit
Ausrichten Ausrichten
Nutz und Frommen
Wird schon werden



Der Jungfrauwurf

Fieberloser Fiebernächte Tausendgülden Fieberkraut
Schön reiben Salinde
Fieberheisse Fieberhitze Fieberröte
Hin und Herrutschen Salinde
Fieberflamme Fieberfröste Fieberblut
Nicht auf dem Ellbogen liegen
Fiebrisch die Fiedel Fiedler
Sie zerficken einem
Hängende Wachslichtlampe aus Beinglas
Rutenschlag
Fieberblässe Fieberfarbe schäuerchen

Archipenko, Belling und Westheim

Wer heute Probleme moderner Plastik erörtert, wird, sollte man meinen, in erster Linie von Alexander Archipenko sprechen. Archipenko überragt nicht nur die mit mehr oder weniger Erfolg bildhauernden Zeitgenossen an Qualität und innerem Format, er ist auch der problemreichste, mannigfaltigste, und die Kraft seiner Anregungen wird durch nichts besser erwiesen als durch die grosse Menge seiner Nachahmer. Dies im „Sturm" ausführlich darlegen zu wollen, hiesse Kohlen ins Ruhrgebiet tragen, dass diese Ansicht insbesondere in Bildhauerkreisen nicht allgemein geteilt wird, was wäre weniger verwunderlich? Wenn aber jetzt von einflussreicher Seite der Versuch gemacht wird, Archipenko nur als einen von vielen hinzustellen und historische Verdienste, die ihm zukommen, andern zuzusprechen, so ist es aus Gerechtigkeits- wie aus Gründen der historischen Richtigkeit nötig, einer solchen Legendenbildung energisch Einhalt zu tun und die Dinge zurechtzurücken.
Es handelt sich um Paul Westheims „Architektonik des Plastischen". Da erscheint Archipenko neben Léger als derjenige, der der die moderne, das technische Zeitalter charakterisierende Umsetzung ehemals körperlich schaubarer Energiemengen ins abstrakt Technische (das Herr Westheim allerdings mit abstrakt geistig gleichsetzt) repräsentiert. Léger „malt rhythmische Energie, malt sie als Maler, als Kontraste von Raum- und Flächenwerten. Daher die plastische Intensität seiner Gestaltungen, dieses innerliche Erfülltsein vom Dynamischen" (Und hier muss ich sagen wie der Pastor, der, versehentlich zwei Seiten seiner Bibel über-

schlagend, vorlas „Er nahm sein Bett und — flog davon": Dunnerslag, dat steiht hier so!) Archipenkos Skulpto-Malerei „Zwei Frauen" ist „vielleicht mehr" (fast beinah nicht ganz und noch ein bischen!) „eine Uebersetzung dieser neugefundenen Formenwelt. Es wird reflektiert, (!) wie sie als plastischer Rhythmus (das ist so als wenn man sagt Westheims Kunstblatt) nutzbar gemacht werden könnte." „Für Archipenko ... war das Erlebnis weniger das Motorische der Energie als die Eigenart dieser neuen Ausdrucksformen (dadadada), ihre Präzision und die Eleganz ihrer Präzision". „Was mir seine kleine Venus so bewundernswert und zu einer der prägnantesten Leistungen des Bildhauers macht, ist, dass die Bronze wirklich auf die Präzision, diese metallische Knappheit und Bestimmtheit der Formführung gebracht ist, wie sie Voraussetzung sind für das reibungslose Funktionieren des Feinmechanismus einer modernen Werkzeugmaschine". (Venus als Nähmaschine!) Also erstens ist er reflektierend. Zweitens arbeitet er wie ein guter Radfahrfabrikant. Schliesslich ist er auch noch (ich habe nicht Raum genug das alles zu zitieren) „raffiniert im Sinne des Bibelot" und feminin.

Also kurz ein technisch präziser Kitschier. Als Beweisstücke dienen der Torso von 1913, die Stehende Frau von 1921 und die Skulptomalerei „Zwei Frauen" von 1920. Das ist alles, was in einem Buch über die Probleme moderner Plastik von Archipenko gesagt wird.

Folgen Lipschitz, Brancusi, die Letten Zalkalns, Zalit und Dzirkal. Und dann kommt — Rudolf Belling. Jetzt sollt ihr sehen, was 'ne Harke ist. „In Deutschland hat Belling bewusst und mit der ganzen Energie einer Persönlichkeit, die von der Überzeugung erfüllt ist, das aus der gegenwärtigen Situation entscheidende Problem erkannt und in Angriff genommen zu haben, sich dem Architektonischen zugewandt. Wobei er das Glück hatte, einmal auch — vielleicht ist es das Glück des Tüchtigen — in der „Scala" die Möglichkeit zu finden, seine Absichten im Architekturraum verwirklichen zu können". Zunächst wird eine 1915 entstandene unausgeführt gebliebene Studie zu einer Verwundetengruppe besprochen. Obgleich sie „in der Anlage schon verrät, wie Belling von der ersten selbständigen Regung an sich das Problem gestellt hat, das sein Skulpturschaffen bestimmen soll," lässt sie erkennen, dass es „sich im Grunde um das gleiche Gestaltungsprinzip handelt wie im „Sabiner(!)raub" des Giovanni da Bologna. (Das aus der gegenwärtigen Situation heraus entscheidende Problem scheint demnach schon einmal im Barock existiert zu haben). Die bildnerische Absicht war, Bewegung — ein Zeitmoment — (ja, ein Zeitmoment! Dat steiht da so) ins Räumlich-Plastische zu transponieren." Gleich darauf heisst es allerdings: „ist hier die Intention, die plastische Masse aus sich heraus in den Raum hineinzutreiben," (ich kenne mich nun nicht mehr aus und zitiere daher noch ein Stückchen weiter:) „wie die Windmühle gleichsam (!) Flügel auszustrecken (Belling!), Organe die eben dadurch, dass sie in die Sphäre hineinragen, Energie von draussen auffangen und umsetzen in motorische Kraft (Technik schwach!). Durch Gliederung und Bewegung Raum zu erfassen, nicht nur zu erfassen, auch zu umfassen, Luft mitzumodellieren. Deutlicher als alle Erklärungen (je te crois!) die (von Westheim) gegeben werden könnten, dürfte das die Ansicht des „Dreiklang" machen". Und nun wird Belling selbst zitiert: „Für mich ist Plastik zunächst Raumbegriff; nicht wie bisher auf zweidimensionale Bildwirkung modellierte Illustration. Darum verarbeite ich die Luft ebenso wie festes Material und erreiche, dass der Durchbruch, früher „tote Form" genannt, denselben Formwert darstellt, wie seine Eingrenzung, das bearbeitete Material." Wir wollen uns bei der Verwechselung von Luft und Raum oder bei dem fabelhafte Unwissenheit verratenden „wie bisher" nicht aufhalten. Es ist nicht nötig, dass ein Künstler sich in Worten klar ausdrücke oder kunstgeschichtliche Kenntnisse habe. Wir wollen nur freundlich darauf hinweisen, dass dieser Dreiklang aus dem Jahre 1919, die „unausgeführt gebliebene" Studie aus dem Jahre 1915 stammt. Man wird gleich sehen wozu.

Diese Mitmodellierung der Luft nun stellt Westheim als ein enormes Verdienst Bellings hin, als eine erstklassige Tat, mit der er einen bedeutenden Schritt aus der Enge der Atelierproblematik (siehe die „reflektierende" Art Archipenkos) heraustrat und deren logische Konsequenz das „Skala"experiment

ist, „das endlich wieder einmal die Divergenz zwischen Architektur und Skulptur zu überwinden sucht“, Habemus papam! Belling ist derjenige, der jene Verbundenheit, die man (= Westheim) Architektonik nennt, zuerst mit sieghafter Allgewalt erreicht hat. Das Können, die Verdienste Bellings stehen hier nicht zur Diskussion. Gottes Erde ist gross. Ich habe keinen Grund anzunehmen, dass Belling etwas für Westheims Darstellung kann. Aber wenn man den grossen Archipenko so en passant erwähnt mit Werken die zwar bedeutsam für ihn sind, ihn jedoch gänzlich einseitig charakterisieren, dann aber ein Buch über die Probleme der modernen Skulptur ausklingen lässt in einen Begeisterungsschrei auf Belling, so darf und muss darauf hingewiesen werden, dass der im Archipenko-Sturmbilderbuch abgebildete Tanz bereits alle die Dinge enthält, die Westheim und Belling Bellings Plastiken nachrühmen. Ich behaupte nicht, dass Belling Archipenko bewusst oder unbewusst nachgeahmt habe, es kommt häufig genug vor, dass in ein und derselben Zeit die gleichen Tendenzen oder Lösungen auf sehr verschiedenen Beeten wachsen. Aber dieser Tanz stammt nicht wie Bellings Dreiklang aus 1919, nicht wie die Skizze aus 1915, sondern aus 1912. Wie kommt es, dass Westheim das nicht — weiss? Er wird nicht wissen! Also warum sagt er es nicht? Warum bildet er von Archipenko kein Werk ab, das darauf schliessen liesse, dass auch er sich mit solchen Problemen beschäftigt hat? Und wenn er es nicht selbst sah, konnte er es einem Aufsatz Iwan Golls von 1920 in der Oktobernummer der „Action“ entnehmen. Mag Herr Westheim Archipenko für einen raffinierten oder femininen Theoretiker halten, was er Belling als Verdienst zuschreibt, war schon vorher bei Archipenko. (Sogar das Prinzip der Scala ist im „Plafond“ von 1912 angedeutet). Und nicht ein Mal. Mehrere Male. Jahre lang. Worauf sich Belling soviel zugute tut, dass er „erreichte, dass der Durchbruch, früher tote Form genannt, denselben Formwert darstellt wie seine Eingrenzung, das bearbeitete Material“, was Westheim als ein ganz besonderes Verdienst ausposaunt, ist schon da in Archipenkos „Boxe“ der Sammlung Magnelli Florenz, die 1913 datiert ist (abgebildet in „Soirées de Paris vom 15. Juni 1914). Die sich kämmende Frau deren Kopf „ausgespart“ ist und die durch Verwendung konkaver Flächen das Problem noch vertieft, seine Lösung konzentriert, stammt aus 1915 und ist nicht die einzige dieser Art aus dieser Zeit. Dem Jahre 1916 entstammen die kleinen Terrakottastatuetten, die das Archipenkoalbum des Verlages Kiepenheuer abbildet. Die gehende Frau von 1918, die stehende von 1920 haben das Problem in reichster Weise erweitert und abgewandelt. 9 Jahre hindurch also lässt sich das Proplem bei Archipenko verfolgen. Schöne und vollständige Lösungen sind ihm gelungen. Das Ergebnis ist ein Hymnus auf Belling.

In einer Zeit, da der deutsche Zeitgenosse mehr denn je auf ausschliesslich deutsche Informationen angewiesen ist, durfte diese Richtigstellung nicht unterbleiben. Herr Westheim wird sagen, er habe keinen historischen Abriss schreiben wollen und keinerlei Vollständigkeit angestrebt. Aber wenn ich Westheims Tätigkeit lediglich mit dem Satz charakterisieren wollte: Er erwies sein Stilgefühl dadurch, dass er Gedichte Conrad Ferdinand Meyers — Lehmbruck zuschrieb, (was doch eine leider nicht wegzuleugnende Tatsache ist!) würde er sich nicht mit Recht gegen eine solche Charakterisierungsmethode wehren?

Dr. Roland Schacht

La Exposición de Emilio Pettoruti

De un país nuevo, el más férvido crisol de razas de la América del Sur, llegó Emilio Pettoruti. Nacido en La Plata, ciudad argentina, libre, como tantas de América, del peso muerto de la historia, en ella vivió casi sus 20 primeros años el pintor que ahora expone sus cuadros en el Sturm. Entero su espíritu, no deformado por la tradición abrumadora ni por la costra académica que se agarra al alma de los artistas incipientes, salió de su ciudad y emprendió el viaje a Italia, colocada bajo el meridiano artístico que sirve de orientación a todos los artistas del mundo. Y durante los 9 años que dura su permanencia en Italia, Pettoruti, que no tiene que luchar con el fardo académico, porque no recibió enseñan-

zas de nadie, busca orientación en el arte guiado por su raro amor al mismo y por su reconocida honradez artística.
Si pudierais examinar toda su obra, veríais ensayos, tanteos que denotan el celo de su busca incesante, que son los jalones que marcan su camino en su estudio de la forma, de la luz y de la construcción, y en los cuales se podrá apreciar el peso de una tendencia pero nunca el influjo de un nombre, porque la independencia del espíritu de Pettoruti supo conservar siempre el equilibrio necesario para mantenerse erguido entre las impresiones que iba recibiendo.
Exigencias de la vida le llevaron al arte decorativo y con esto no quiero decir que el arte decorativo sea inferior ni superior a lo que llamamos arte puro. En el prólogo al catálogo de la exposición que hizo Pettoruti en la „Famiglia arstistica" de Milán decía Carlo Carrà hablando de él precisamente: „Cuando un objeto es artístico, es puro por definición" Si señalo ese hecho es para explicar la frecuencia con que los temas decorativos aparecen en la obra de Pettoruti. Generalizo un poco al hablar de su obra y no me circunscribo únicamente a los 35 cuadros expuestos en el Sturm, caracteristicos, ya, de su última manera.
Al hablar de la obra de Pettoruti yo no puedo olvidar aquella época realista de admirables desnudos en que el artista quiere medir su capacidad de objetivación, ni la posterior, inclinada al impresionismo, de la cual brota precisamente su estilo sintético, como puede verse en su cuadro El Solitario expuesto en Milán.
No puedo olvidar tampoco sus mosaicos porque ahí está vertida hasta ahora la mayor parte del esfuerzo del joven artista que además de introducir en ellos innovaciones técnicas empleando grandes masas y material irregular sin preocupaciones académicas y tradicionales, les dio sugestión y armonía con la sencillez de las formas y la rareza de su extraordinario sintetismo.

Hasta cierto punto ese es el pasado del artista. El presente nos le ofrece ahora en la exposición del Sturm con unas decenas de cuadros expresionistas, cubistas y sintetistas que es el final que se iba adivinando en las inquietudes del pintor argentino.

Lo que en toda la obra de Pettoruti impresiona es el sentido arquitectural que es quizá el elemento primordial de la pintura y que está por cima del color mismo puesto que las fotografías de las verdaderas obras de arte, que sin embargo no reflejan el colorido, son capaces de prnducir en nosotros un efecto artístico.
Esta cualidad se manifiesta más que en ningún otro, a mi juicio, en el retrato de Xul y en la mujer del sombrero verde, de una composición admirable.
Obra sintética de verdadera maestría es el retrato de la señora Pereno en que la construcción y el color han vencido las dificultades de la técnica.
En algunas naturalezas muertas y en algunas construcciones abstractas se manifiestan los hermosos efectos de perspectiva que sabe lograr Pettoruti al emplear planos oblicuos y perpendiculares colocados, por decirlo así, sobre una sola superficie, con una marcada división, en que cada zona va cerrándose en tono dereciente dando a la masa un ritmo especial.
De admirable colorido, producto de su concienzudo estudio de la luz, son los cuadros del lago de Como y del lago de Garda.
Pero lo que hay especialmente en toda la obra de Pettoruti por abstracta que sea, aunque se trate de simples prismas en afán constructivo, es una plasticidad que presta vida al dinamismo de las líneas.
El Sturm, por donde ha pasado toda la pintura nueva, lo mejor y lo más audaz del arte puro, contará entre los éxitos de sus salones el de Mayo de 1923 en que Emilio Pettoruti expuso esa serie de obras que le dan un puesto preeminente en el arte futurista.

Sem Roan

Vertrauensleute

Aus unserer Korrespondenz

Berlin, den 13. April 1923

An die
Grosse Deutsche Kunstausstellung Karlsruhe

Wir bitten um Mitteilung, ob sich die im Sturm vereinigten deutschen Expressionisten an Ihrer Ausstellung beteiligen können. Wenn, nach den Zeitungsmeldungen „ein

geschlossenes Bild des gesamten deutschen Kunstschaffens“ gegeben werden soll, ist diese Absicht ohne die Beteiligung der Künstler des Sturm undurchführbar.
Wir sehen Ihren Nachrichten entgegen.

Hochachtungsvoll
Der Sturm

An die Künstlergruppe „Der Sturm“, Berlin.
Sehr geehrte Herren!
In höflicher Beantwortung Ihrer Zuschrift teilen wir Ihnen mit, dass unsere Vertrauensleute die Werke aus allen Lagern gesammelt haben. Sollte Ihre Gruppe nach Ihrer Meinung dabei nicht genügend berücksichtigt worden sein, so fragen Sie bitte beim Spediteur sofort telefonisch an, ob es noch möglich sein wird, eine gewählte Kollektion von 10—15 Bildern und Plastiken unverpackt dort beizuladen. Im Falle die Sammelladung aber schon abgerollt ist, so würde uns heute nur übrig bleiben, Sie um Zusendung von erlesener Graphik, Handzeichnungen und kleinen Bildern zu bitten.
Mit einer schönen Empfehlung

Namens der Ausstellungsleitung
Karlsruhe, den 19. April 1913.

Berlin, den 21. April 1923.
An die
Grosse Deutsche Kunstausstellung Karlsruhe
Sehr geehrte Herren!
Wir bestätigen Ihnen mit bestem Dank Ihr Schreiben vom 19. dieses Monats, in dem Sie uns in loyaler Weise Gelegenheit geben, uns an Ihrer Ausstellung noch zu beteiligen. Leider hat ein telephonischer Anruf bei Ihrem Spediteur ergeben, dass die Sendung bereits abgegangen ist, sodass unsere Beteiligung mit Bildern und Plastiken nicht mehr in Frage kommt. Wir halten es aber auch für richtiger, auf eine Beteiligung mit Graphik zu verzichten. Bei der Bedeutung, die die Künstler des „Sturm“ für die moderne Malerei gehabt haben und noch heute haben, da sogar die ganze neue Malerei in Deutschland vom Sturm ausgegangen ist, ist wohl eine vollkommene Nichtbeteiligung einer mangelhaften immer noch vorzuziehen. Selbst bei einer sorgfältigen Auswahl wäre es kaum möglich, vom Wesen und Schaffen unserer Künstler auch nur eine annähernde Vorstellung zu geben. Und da es immerhin nicht wenige in Deutschland sind, denen die führende Stellung des Sturm in der Entwicklung der neuen Malerei bekannt ist, so wäre es nicht ausgeschlossen, dass eine so ungenügende Beteiligung, wie sie in der Ausstellung einiger graphischer Blätter liegt, sogar auch Ihrer Ausstellungsleitung ungünstig ausgelegt werden könnte. Unsere Künstler sind es ja auch leider schon gewöhnt, dass die Ausstellungsleitungen in Deutschland sich für ihre Nachahmer, Nachäffer, Epigonen, Eklektiker, Nachläufer, Popularisierer und Trivialisierer mehr interessieren als für die Primären, die Schöpfer und die Originale. Und das ist ausserdem in Deutschland seit tausend Jahren üblich. Und in anderen Ländern ebenso.

Mit vorzüglicher Hochachtung
Der Sturm

Inhalt

Mai 1923